

Dramaturgia é a ética que compõe o
trabalho que traz ao mundo a obra-por-vir.

trecho de: André Lepecki

[*e-mail* aos editores]

—
Versão ampliada e
atualizada do texto
publicado em: NORA,
Sigrid (Org.). *Temas
para a dança brasileira*.
São Paulo: Edições
SESC SP, 2010.

O CRIME COMPENSA OU O PODER DA DRAMA- TURGIA

—
ANA
PAIS

CALDAS,
Paulo;
GADELHA,
Ernesto.
*Dança e dra-
maturgia[s]*.
São Paulo:
nexus, 2016.

—

Ana Pais é dramaturgista, curadora e investigadora. Além disso, é doutora em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com a dissertação: *Comoção: os ritmos afectivos do acontecimento teatral* e autora do livro *O discurso da cumplicidade. Dramaturgias contemporâneas* (2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2016).

**O CRIME
COMPENSA OU
O PODER DA
DRAMATURGIA**

ANA PAIS

QUANDO ESTE TEXTO foi publicado pela primeira vez no Brasil, na coletânea editada pelo SESC *Temas para a dança brasileira*, em 2010, assistíamos a um momento de viragem na edição de textos sobre dramaturgia no plano internacional. Desde 2006, surgiu mais de uma dezena de novos volumes sobre dramaturgia (só em 2015 foram publicados cinco estudos).¹

Tais publicações propõem outras cartografias e problematizam o papel do dramaturgista no contexto atual da sociedade globalizada. Algumas obras centram-se nas práticas teatrais; outras nas práticas coreográficas; outras ainda expandem-se pelo campo das artes visuais e artes multimídia. Esta emergente bibliografia sinaliza a urgência de refletir sobre a expansão do conceito de dramaturgia, intensificando-se à medida que a figura do dramaturgista

¹TRENCSENYI, Katalin. *Dramaturgy in the making: a user's guide for theatre practitioners*. Londres; Nova York: Bloomsbury, 2015.

PROFETA, Katherine. *Dramaturgy in motion: at work on dance and movement performance*. Madison: University of Wisconsin Press, 2015.

KUNST, Bojana. *Artist at work, proximity of art and capitalism*. Winchester: Zero Books, 2015.

HANSEN, Pil; CALLISON, Darcey (Orgs.). *Dance dramaturgy: modes of agency, awareness and engagement*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.

PITÁGORAS 500: Revista de Estudos de Teatro. Dossiê dramaturgias diversas, v. 8, (jun. 2015). Disponível em: <publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500>. Acesso em: 29 jan. 2016.

ganha terreno em áreas distantes da sua origem vinculada ao texto dramático, a exemplo das áreas de curadoria e das práticas discursivas.

Porém, as recentes publicações estão disponíveis majoritariamente em inglês, revelando a necessidade imperiosa da presente antologia em português, bem como da reedição portuguesa, em 2016, do livro que deu origem a este artigo (PAIS, 2004). Uma das raras exceções é a edição bilíngue inglês/espanhol *Rethinking dramaturgy, errancy and transformation* (BELISCO; CIFUENTES, 2010). Este volume enfatiza a importância de abordar a dramaturgia como um “campo expandido”, um espaço de mediação entre elementos do evento teatral e os âmbitos social e político (direção para a qual a segunda seção do livro aponta). O volume contempla tópicos da dramaturgia da dança e da multimídia, para além das práticas teatrais, promovendo uma inovadora mediação entre tradição e contemporaneidade, teatro e dança, o Norte (geografias de onde ainda surgem a maioria dos trabalhos) e o Sul. Esta noção de um campo expandido é relevante não só para compreender a disseminação do conceito de dramaturgia, mas também os riscos que ela acarreta.

Se hoje o conceito de dramaturgia tem validade operativa em várias disciplinas artísticas e em diferentes campos discursivos, isso se deve, por um lado, a uma crescente conceitualização das artes enquanto práticas expandidas, que designam quer cruzamentos de formatos artísticos, quer ligações entre o artístico, o social e o político. Por outro lado, a miscigenação das linguagens artísticas praticada desde o surgimento da *Performance Art*, cuja sintaxe define a singularidade artística da estética dos criadores, vem exigindo uma reflexão sobre metodologias e formas de estruturação de sentido e reclamando operações dramatúrgicas na construção de novos formatos e enunciados. Em ambos os casos, a dramaturgia é reclamada como uma ferramenta pertinente para atravessar esses novos territórios, mostrando uma forte influência na definição do posicionamento artístico e teórico dessas práticas, bem como na reconfiguração dos próprios campos.

Podemos falar de coreografia expandida desde que Mårten Spångberg promoveu uma conferência sobre o tema em 2012, contando com participantes de vários campos artísticos e teóricos.² Naquela ocasião, começamos a pensar noções de teatralidade expandida, pelo menos a partir da discussão de Michael Fried (1998) sobre a força insidiosa da teatralidade sobre as formas puras da escultura; podemos conceber a coreografia, a documentação ou o arquivo como “práticas expandidas”, como as designou Paula Caspão (2016), dinamizando um seminário em Lisboa com o objetivo de ressituar as suas práticas transversais na relação com o capitalismo neoliberal e as economias de conhecimento a ele associadas. Nestas práticas, a dramaturgia afigura-se, explícita ou implicitamente, uma ferramenta essencial para circunscrever o lugar de onde se fala e o campo para o qual se fala, na medida em que esta circunscrição decorre de escolhas estruturais sobre o modo como se atravessam diferentes campos, onde se insere o discurso produzido e como estes gestos reconfiguram os campos tradicionais, quer da arte, quer da sua relação com os aspectos sociais e políticos.

Como ferra-a figura do dramaturgista de produção e análise, a dramaturgia surge em práticas artísticas que, de alguma forma, desviam-se dos materiais, processos e metodologias tradicionais das disciplinas em que emergem. Os múltiplos e crescentes cruzamentos entre linguagens artísticas, bem como entre técnicas tradicionais e tecnologias inovadoras que caracterizam muitas das experiências contemporâneas, exigem repensar os modos de fazer. Embora as estratégias estéticas da *Performance Art* venham contaminando outras artes há mais de uma década, nos nossos dias, a variedade de opções de formatos, processos e cruzamentos é exponencialmente maior. Os próprios criadores começam por ter uma formação híbrida, tanto técnica, dentro de uma mesma disciplina,

²O encontro *Expanded Choreography: Situations, Movements, Objects* foi realizado de 28 a 31 de março de 2012. Disponível em: <macba.cat/en/expanded-choreography-situations>.

quanto disciplinar, combinando ferramentas de diferentes campos. Neste sentido, podemos acrescentar a Marianne Van Kerkhoven, para quem não só cada processo dramaturgico é único, posto que depende das pessoas, das condições e dos acasos envolvidos no projeto, mas também que para cada artista/obra existe uma singularidade estética decorrente dos processos dramaturgicos que a define como única, já que as linguagens e formatos artísticos convocados e articulados já partem de uma matriz miscigenada (KERKHOVEN, 1994b).

A dramaturgia tornou-se, portanto, um modo de fazer; um conceito e uma prática familiar a diversas áreas artísticas e não artísticas. Se familiar é aquilo que conhecemos, fator de conforto e segurança fundamental para o domínio de qualquer prática, aquilo que nos é estranho, pelo contrário, é como um grão na experiência, um incômodo capaz de potencializar novos desafios. Ao tornar o mundo mais próximo, a familiaridade também cria hábitos de ação e de relação com ele, visto que ela estrutura, constrói e delimita um território de intimidade apaziguador que se concretiza na repetição de gestos, ações e de encontros. Entrar no hábito, porém, implica entrar na invisibilidade. A grande intimidade com determinados aspectos familiares do mundo e da nossa ação nele apaga os detalhes da experiência, retirando a possibilidade de ver a coisa como ela é. A “força do hábito”, como a expressão popular tão bem formula, opera sem sabermos em consciência se as opções que tomamos são adequadas ou não, posto que os gestos, as ações e os encontros se tornam invisíveis, esquecidos e ignorados, abandonados a uma força que repete sem ser questionada.

Como lembra Giorgio Agamben no seu ensaio sobre o conceito de Genius, o deus que nos cabe como protetor no dia em que nascemos tal como era entendido na Antiguidade romana, o que nos é mais íntimo e pessoal é também aquilo que é mais impessoal: embora nos pertença, não o conhecemos. Para ele, viver com a divindade que nos guia não é apenas uma crença espiritual como também uma prática impessoal. Convivemos com o nosso Genius sem

necessariamente o conhecermos, tal como o nosso corpo funciona do ponto de vista fisiológico independentemente da consciência do Eu. O Genius é o ser que nos é estranho, mas com o qual convivemos intimamente; torna-se invisível pelo hábito, embora permaneça como uma “uma zona de não conhecimento” (AGAMBEN, 2007, p. 17).

À parte da questão divina, a dramaturgia partilha, com esta caracterização do Genius, a noção de uma intimidade com um ser estranho, que se constitui fatalmente como uma zona de não conhecimento – no caso, inerente ao espetáculo ainda por ser criado e que se revela durante o processo. De certa forma, a invisibilidade que identifiquei como constitutiva da dramaturgia e que está patente na escolha do conceito de cumplicidade para distinguir o seu discurso no espetáculo possui uma relação íntima com a encenação, posto que prevalece a tradição da autoria consignada ao encenador (ou ao autor), ficando a dramaturgia encrustada na visibilidade das opções tomadas por ele (PAIS, 2004).

Enquanto zona desconhecida e estranha, tal invisibilidade participa da constituição do espetáculo e revela-se nas escolhas do seu lado visível. Neste sentido, a dramaturgia pode ser familiar, mas ignorada enquanto força autônoma; desconhecida, mas ativa na estruturação de sentidos; estranha, mas íntima dos processos de construção do enunciado. No entanto, por mais familiar que se torne nos diversos campos onde ocorre e em que vai se reconfigurando, a dramaturgia resiste a tornar-se um hábito que age por si justamente porque seu tipo de invisibilidade é estranho e desconhecido. Esse grão do processo criativo potencializa diversificados modos de fazer, outros enunciados artísticos e renovadas cumplicidades.

Ao longo da pesquisa para o livro *O discurso da cumplicidade. Dramaturgias contemporâneas*, de que este artigo constitui um resumo, era clara, para mim, a necessidade de um movimento paradoxal: para compreender a especificidade da dramaturgia era preciso considerar o seu amplo espectro de incidência e, assim, descorinar as razões da sua disseminação enquanto metáfora e prática.

O elo comum consiste nas operações de escolha e no modo como estas estabelecem conexões significativas e complexas.

O discurso da cumplicidade. *Dramaturgias contemporâneas* toma por objeto a dramaturgia enquanto modo de estruturação do sentido no espetáculo. Contemplam-se dois propósitos nucleares: identificar e sistematizar as múltiplas e coexistentes acepções e contextos do termo dramaturgia e subsequentes visões do dramaturgista; e analisar o discurso dramatúrgico como modo de dar a ver, constituindo um ponto de cruzamento entre materiais cênicos através da criação de relações de sentidos no tecido da representação. Assim, num primeiro capítulo, distinguem-se os momentos da evolução do termo dramaturgia nas artes performativas em geral, e no teatro e na dança em particular, que nos parecem pertinentes para a discriminação da variedade dos seus significados e de conotações deles decorrentes (Lessing e Brecht, a Performance, os anos 1960 e 1970 e os paradigmas pós-modernistas da Europa Central). Na segunda parte, foi ensaiada uma proposta teórica da dramaturgia como modo de criar relações de cumplicidade – implícitas, invisíveis e ilícitas – numa ação comum, passível de contribuir para o entendimento da sua participação fundamental em qualquer espetáculo. Ela será, pois, equacionada como um discurso da cumplicidade. Ambicionou-se, ainda, refletir sobre as implicações da metáfora do teatro e a invasão terminológica da dramaturgia em discursos e saberes não artísticos, procurando perceber como ambas – metáfora e invasão – estão patentes na forma de constituir a realidade “mundo” e na relação que com ele estabelecemos.

I.

Depois da incontornável contribuição de Brecht para a prática dramatúrgica, abrindo as portas da sala de ensaio ao dramaturgista e inaugurando o conceito de dramaturgia como “adaptação”, deram-se outras revoluções que alteraram profundamente os materiais, os processos criativos e o funcionamento das equipes que levam à cena

um espetáculo. Essas revoluções envolvem o lugar do texto no espetáculo e as relações de contaminação recíproca entre as diferentes artes que acontecem a partir dos anos 1960/1970. Por um lado, é retirada do texto – matriz em potência traduzida para a cena – a centralidade, convertendo-se num material paritário e transformável, tal como todos os outros materiais cênicos. Simultaneamente, o questionamento da figura do encenador enquanto visionário e autor maior do espetáculo teve consequências claras tanto na amplitude dos processos criativos (criação coletiva, colaborações) como na própria organização interna dos mesmos (distribuição de funções, fixação de escolhas). Por outro lado, o surgimento da Performance e a interdisciplinaridade que dela emerge também oferecem estimulantes desafios para as artes performativas, particularmente no plano da concepção do que são os materiais cênicos e das suas possibilidades de utilização em cena. A Performance abre um universo de questionamento e reflexividade para as artes de palco que exige um labor dramatúrgico na estruturação dos sentidos do espetáculo e uma procura de outras lógicas de organização dos materiais, deixando as suas marcas bem visíveis na diversidade das práticas contemporâneas.

A dança, especialmente a contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1980/1990, reclamou para o seu espaço de ensaio e sua experimentação a figura do dramaturgista, tirando partido dele como um colaborador ativo na criação, cúmplice direto da construção de novas lógicas e de relações de sentido entre os materiais na cena. Quando existe um dramaturgista envolvido na produção de um espetáculo, há uma série de expectativas quanto a sua colaboração no processo. Ele desempenha, contudo, um papel ambíguo, porque enquanto elemento participante na concretização do espetáculo, a sua colaboração nunca é fixa e não está incluída no elenco tradicional das funções artísticas. Ela pode abarcar múltiplas tarefas, que são estipuladas no início de cada processo criativo e até alteradas no seu decorrer. Tentemos enumerar, de forma inevitavelmente in-

completa, dadas as especificidades de cada processo, suas tarefas e funções na atualidade:

1. *trabalho com os materiais:*

- desenvolver uma análise ou descrição crítica do texto dramático (no caso de se tratar de uma tarefa vinculada ao texto), da temática ou da abordagem a que se propõe o espetáculo;
- pesquisar o contexto histórico e cultural do texto, do autor e do tema;
- pesquisar temáticas ou tópicos que possam relacionar-se com o espetáculo e inspirar o processo criativo recorrendo a qualquer tipo de material (literatura, filosofia, cinema, música, imagens, mitos, história, ciência, artes plásticas, artigos de jornais, programas de televisão, novas tecnologias etc.), de modo a ampliar as possibilidades das escolhas;
- fundamentar as opções da encenação ou coreografia, constituindo as relações de sentido entre os materiais cênicos;
- assessorar o dramaturgo no processo de escrita ou adaptação (cortar, reescrever, determinar uma linha interna de coerência entre as personagens, história etc.), caso haja um;
- adaptar e/ou traduzir textos dramáticos, poéticos ou narrativos, concebendo um roteiro do espetáculo;
- escrever e editar textos para o programa.

2. *ensaios:*

- tomar notas para debater com o encenador ou coreógrafo;
- colaborar com o encenador (ou coreógrafo), confrontando-o com o seu ponto de vista;
- colocar de modo sistemático as perguntas (por quê? quando? onde? como?);

- manter-se alerta, numa atitude de observador/participante que recorda as motivações do espetáculo, tendo em vista a sua concepção global, comentando o desenrolar do processo;
- contribuir para a estruturação de sentidos do espetáculo, opinando, questionando, refazendo, problematizando as escolhas que envolvem todo o discurso da cena;
- servir o processo como uma consciência crítica;
- ampliar o universo de materiais e escolhas e, posteriormente, ajudar a reduzi-las ao essencial;
- atender à coerência das relações internas dos materiais cênicos utilizados em função dos objetivos e implicações da concepção geral do espetáculo;
- ter presente a ideia da totalidade do espetáculo e dos efeitos que as opções da encenação pressupõem;
- observar o processo e gerir o momento e a forma adequados para expressar as suas opiniões;
- trazer materiais (imagens, registros de áudio e vídeo, artigos de jornal, entrevistas, filmes, livros e frases) e fazer propostas de idas a lugares, exposições ou espetáculos passíveis de estimular a criatividade do encenador (ou coreógrafo) e de toda a equipe; e
- considerar a sua função de “olhar exterior” ou de “primeiro espectador, mediando a relação entre espetáculo e público.

O vasto e diversificado elenco de tarefas pode ser lido tanto como uma consequência da especialização (do fato de cada vez mais estreitarmos o âmbito da nossa atividade, havendo, portanto, dramaturgistas especializados em determinadas tarefas) quanto como resultado da evolução do conceito de dramaturgia e da amplitude de exigências feitas ao dramaturgista contemporâneo. No processo criativo, a sua pertinência consiste numa presença menos retórica e mais orgânica: ele constitui-se como um colaborador, um Outro,

prefigurando uma ontologia da alteridade. Queremos, com isto, dizer que a imagem que propomos do dramaturgista nas práticas atuais assenta-se na sua contribuição enquanto sujeito histórico e cultural, indivíduo com saberes e instrumentos próprios e diferentes dos do encenador ou do coreógrafo. Estas diferenças constitutivas não distinguem qualitativamente a posição do dramaturgista da dos seus pares “fazedores” do espetáculo; não tornam a sua contribuição superior ou inferior a qualquer outra, técnica ou artística. Não é o valor hierárquico da colaboração que está em causa. Pelo contrário, entendemos que, de representante de uma verdade autoral ou de um conhecimento especializado, o dramaturgista tem passado a ser visto como um colaborador, uma figura de alteridade, convocada para o interior do processo criativo, para aí operar em uma relação paritária na estruturação de sentidos de um mesmo objeto: o espetáculo.

Embora a trave-mestra da lista apresentada seja o teatro, a maior parte das suas tarefas é transversal a outros tipos de formas artísticas, depurando-se num traço comum: todas dizem respeito a operações de escolha, seleção, enquadramento e composição. Cada espetáculo resulta de um conjunto de opções que são feitas em função do material que se seleciona, do enquadramento através do qual se dá a ver esse material (ponto de vista) e da estruturação dos seus sentidos (composição). Aqui, entende-se estruturação como uma tomada de consciência em relação ao modo como se dá a ver o espetáculo determina os seus efeitos perante um público. Ao escolher materiais cênicos e articulá-los na cena, o olhar artístico estrutura-os também dramaturgicamente, fundamentando essas opções e criando uma lógica e uma coerência próprias a cada espetáculo.

Assim, cabe ao dramaturgista-colaborador, por um lado, alimentar o processo com materiais e reflexões, ampliando o horizonte da pesquisa e das escolhas, e, por outro, contribuir para, a partir do caos, criar uma nova ordem dos elementos, sintetizando-os e fixando-os de acordo com a intenção global do projeto. Sendo as

opções da dramaturgia a dupla face – oculta e fundacional – das opções da encenação ou coreografia, poderíamos acrescentar que tanto o dramaturgista como o encenador ou coreógrafo partilham funções basilares: observam, selecionam e estruturam os materiais. Neste sentido, ambos podem apresentar semelhanças com o DJ nas festas. Aproximando-se das metodologias contemporâneas de composição em dança, esta figuração pós-moderna do criador (autor) foi argutamente equacionada por Helena Katz (1998, p. 22-23), atribuindo ao coreógrafo as competências do DJ, manipulador de si mesmo e das experiências que o rodeiam.

As questões relacionadas ao ponto de vista do dramaturgista e da transformação dramatúrgica como um espaço de confronto entre diferentes, estimulante e construtivo, afiguram-se fulcrais para a compreensão da evolução do conceito de dramaturgia e das suas aceções. Sobre isso, consideramos exemplar o trabalho desenvolvido por Marianne Van Kerkhoven, para quem a dramaturgia de dança, no essencial, não difere da dramaturgia do teatro, apesar da natureza e da história do seu material serem distintos (KERKHOVEN, 1996b, p. 146).

Nas décadas de 1980 e 1990, Van Kerkhoven foi dramaturgista residente no Kaaitheater de Bruxelas, onde o seu trabalho se tornou famoso pela colaboração com a coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker, instituindo uma das principais fontes de documentação e pensamento sobre a dramaturgia da Europa Central nesta época, a revista *Theaterschrift*, da qual foi diretora entre os anos de 1992 e 1995. Participando como dramaturgista em produções variadas (também no teatro e em espetáculos em que a palavra detinha uma função central), Van Kerkhoven dispôs de um conjunto de informações privilegiado sobre o qual procurou refletir. Nas suas sistematizações sobressaem dois aspectos que nos parecem dominantes na prática dramatúrgica da nossa época: a dramaturgia como o estabelecimento de relações entre materiais, que tem como premissa um grau zero de formalização antecipada e de objetivos estabelecidos

antes do processo criativo, e a importância da intuição para o seu trabalho.

Uma das características fundamentais do que designamos hoje por ‘Nova Dramaturgia’ é precisamente a escolha de um método de trabalho orientado para o processo. Por isso, os atores têm frequentemente uma contribuição significativa através do material que eles disponibilizam durante os ensaios. Este material pode ter a forma de um texto, claro, mas também pode ser imagens, sons, movimentos, etc. (KERKHOVEN, 1994a, p. 18, tradução nossa).

Uma dramaturgia orientada para o processo tal como é apresentada por Marianne Van Kerkhoven não tem origem em qualquer conceito ou elemento definido antes dos ensaios. Ela permite que o significado e a estruturação do espetáculo, temporários na sua natureza pós-moderna, possam emergir durante o seu processo de construção. Esta prática, que a Performance vem impulsionar, concentra-se na estruturação de sentido entre os materiais cênicos no desenrolar do processo, por oposição à forte dicotomia forma/conteúdo, típica do teatro político dos anos 1960 e 1970.³ De um modo genérico, Van Kerkhoven entende por materiais todos os elementos passíveis de serem integrados num espetáculo, com linguagens de naturezas diferentes e com expressividades específicas, incluindo aqueles que servem de estímulo aos ensaios (fotografias, filmes, objetos, sons, jornais etc.). Esta designação ampla remete-nos à abolição das fronteiras conceituais de forma e conteúdo decorrentes da performance, pois cada material passa a ser considerado intrinsecamente forma e conteúdo, sendo estruturado e enquadrado numa composição global. Assim, Kerkhoven afirma: “As preocupações principais [da dramaturgia] são: o domínio de

estruturas; atingir uma visão global; ganhar percepção sobre como lidar com materiais, seja qual for a sua origem – visual, musical, textual, filmica, filosófica, etc...” (1994b, p. 146, tradução nossa).

Cada processo criativo é singular e corresponde a uma conjuntura específica de condições, pessoas e responsabilidades. Cada criação é diferente e as funções dos elementos do grupo estão em aberto, prontas para serem reinventadas. As variáveis existem em maior número do que as condições fixas, na certeza, porém, de que toda a proposta dramática que privilegie a presença da alteridade tem lugar num espaço de transformação. Esta transformação também existe, obviamente, quando há acúmulo de funções (encenador/dramaturgista/cenógrafo/ator), embora, neste caso, não sendo melhor ou pior, nem mais ou menos interessante, possa ser menos rica porque não está aberta a confrontos, e o ponto de interseção subjetivo não se desloca do centro do sujeito que se enuncia.

No nosso entender, o enfoque no processo modifica o estatuto do dramaturgista de especialista a colaborador, participante na criação, funcionando como uma figura de alteridade, um Outro que usa a intuição e o seu repertório de materiais como ferramentas do seu fazer (*ibid.*). Esta ontologia da alteridade reside no entendimento do dramaturgista enquanto figura comprometida com um programa estético, ao lado do encenador ou coreógrafo, cuja contribuição deriva da confrontação de pontos de vista e de uma participação na estruturação do sentido do espetáculo.

O dramaturgista é, portanto, um *outro* elemento participante da construção do espetáculo, a par de todos os outros; simplesmente cabe-lhe uma tarefa tão definida quanto invisível. E se defendemos anteriormente que a participação do dramaturgista releva da abertura de um espaço, que a performance consagra à relação com o outro e/ou desconhecido, será o caso de afirmar que o confronto e a transformação de materiais e pontos de vista são diretamente proporcionais à abertura que é facultada ao dramaturgista, permitindo a troca e a viabilidade da comunicação.

³Note-se também a evolução significativa do conceito de dramaturgia no teatro antropológico de Eugénio Barba, patente nas diferenças entre o seu artigo de 1985, no qual privilegiava a ação e o texto, e o artigo escrito quinze anos mais tarde (2000), em que distingue três facetas da dramaturgia (orgânica, narrativa e de estados de mudança) para além do texto ou da história.

Parafraseando a entrevista feita com Fransien van der Putt, dramaturgista de dança e uma das primeiras críticas de dança na Holanda, o que pode ser muito estimulante para um coreógrafo fazer pode ser bastante previsível para o dramaturgista ver, sendo que a sua pergunta constante ao espetáculo é sempre a seguinte: “[...] como é que esta composição organiza a minha percepção?” (tradução nossa). Para van der Putt, a sua colaboração passa, de uma forma muito consciente, pela sua presença nos ensaios enquanto um Outro que observa com uma visão externa (idêntica ao “olhar exterior”):

Eu contribuo sendo uma voz de um Outro mas igualmente por não ter um corpo treinado da mesma forma. Eu não vejo os bailarinos da mesma forma que eles próprios. Os bailarinos veem os outros bailarinos com o conhecimento e a consciência do treino e da técnica, que o público, ou eu, não temos. Não me refiro a histórias que poderia ver, mas a uma noção quotidiana de equilíbrio e de espaço (PUTT, tradução nossa).⁴

A consciência apurada de estarmos perante uma função específica de estruturação de materiais cênicos numa plataforma de colaboração dentro do coletivo permitiu o nascimento gradual de um dramaturgista participante. Do confronto com a alteridade resulta o fato assinalado por Marianne Van Kerkhoven de que os sentidos e a intuição são instrumentos, por excelência, dessa participação. Ao longo dos textos de Van Kerkhoven, sobretudo na revista *Theatershift*, podemos encontrar palavras que nos remetem ao território semântico da sensibilidade e das relações humanas. Esta ênfase salienta um nível de participação singular do dramaturgista, porquanto ele desenvolve a intuição como “instrumento de trabalho” (KERKHOVEN, 2000)⁵, dispondo do sempre necessário repertório de conhecimentos. A intuição constitui um saber indispensável para li-

dar com a complexidade contemporânea: confiando nela, o dramaturgista resolve quebra-cabeças, organiza o caos numa nova, não obstante temporária, ordem (KERKHOVEN, 1994b, p. 146).

Intuir é igualmente um modo de ver com os olhos do espírito, diriam os Antigos. A dramaturgista holandesa Maaïke Bleeker, que atualmente dirige o Departamento de Teatro da Universidade de Utrecht, descreveu justamente o conceito de dramaturgia como um modo de olhar: “A dramaturgia torna-se um modo de olhar. Um modo de olhar que implica uma atenção para as possibilidades de sentido inerentes às ideias e ao material, bem como para as suas implicações, os seus efeitos” (BLEEKER, 2000, tradução nossa).

Esta proposta demonstra uma consciência do trabalho dramático no âmbito da recepção, produtor de efeitos para um público, o que nos ajuda na caracterização de uma dramaturgia do olhar pela sua tônica na potencialidade expressiva dos materiais e consequentes implicações da sua estruturação. Para Bleeker, o coreógrafo ou encenador e o dramaturgista, fazendo parte do mesmo processo, operam sobre o mesmo material mas olham-no através de um prisma diferente, de olhares diferentes (*ibid.*). Esta dramaturgia do olhar pode ser tomada também como um modelo de análise dos componentes estruturais e significativos de outras expressões culturais, como, por exemplo, museus, instituições ou cidades.

Em face da recorrente utilização do conceito e, em medidas variáveis, da prática da dramaturgia em contextos não exclusivamente teatrais nem apenas artísticos, tornou-se urgente, durante o período de pesquisa, encontrar uma forma abrangente de caracterizá-la com justeza. Inquietava-me a sua transversalidade magnânima, estimulando a compreensão do seu poder escondido e tão frequentemente solicitado. Acompanhando-me desde a gênese deste trabalho, o termo cumplicidade ganhava então uma clareza e pertinência que até o momento da escrita apenas intuía.

⁴Entrevista realizada em Amsterdam em 14 de novembro de 2000.

⁵Van Kerkhoven em entrevista realizada em Amsterdam em 2 de novembro de 2000.

II.

Sendo invisível, a dramaturgia só se deixa detectar quando o espetáculo é representado; ela só é perceptível por meio de uma concretização material, visível. Ela é indissociável do espetáculo porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível; pertence à esfera da concepção do espetáculo, uma espécie de fio que tece ligações de sentido, criando um discurso. Simultaneamente dramaturgicamente e performativo, este discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia latente de sentidos fabricados e entrelaça todos os materiais estéticos. Tal como uma fotografia, o discurso do espetáculo sobrepõe um negativo – a dramaturgia – e um positivo – a composição estética –, ambos produzidos no processo criativo e revelados no decorrer do espetáculo, que é uno. Por isso, quando tentamos individualizar a dramaturgia num espetáculo, nomeamos inevitavelmente as opções manifestas da encenação, da cenografia, dos figurinos, da interpretação, do movimento, em suma, todas as escolhas reveladoras de relações de sentido possíveis e que radicam na sua concepção. Adjetivamos, muitas vezes, essas escolhas com qualidades dramaturgicas e isso nos mostra, por um lado, a sua onipresença em cada opção, e, por outro, a invisibilidade dessa presença. A dramaturgia é, em rigor, o outro lado do espetáculo, o aspecto invisível de toda a extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece. A sua dimensão latente é aquela em que participam o olhar artístico, fundado dramaturgicamente, e as múltiplas leituras do espectador.

Uma teoria da cumplicidade procura dar corpo a um pensamento sobre a condição ontológica da dramaturgia no espetáculo: onde, quando e como existe. Propomo-nos analisar o seu modo discursivo, como este se constitui e participa no ato performativo. A apropriação do termo dramaturgia em várias áreas da cultura e do pensamento leva-nos a crer que ele será tudo, menos um elemento menor na construção de qualquer discurso. Na sua invisibilidade constitutiva reside, a nosso ver, o seu poder. As motivações

subjacentes ao uso da metáfora do teatro serão pensadas no que diz respeito às qualidades intrínsecas do ato performativo: o gesto e a palavra que se fazem e dizem mutuamente e nos remetem à noção de discurso como formação continuamente atualizada da subjetividade, ou seja, como movimento discursivo implicado no espetáculo/mundo.

A relação determinante entre encenação e dramaturgia é uma cumplicidade que converte produtivamente a potencialidade – o caos – em articulações renovadas de sentido, o microcosmos de cada espetáculo. Negociando uma turbulência dionisíaca do questionamento com uma ordenação global apolínea, a dramaturgia tem como função a articulação dos materiais do espetáculo. Ela situa-se nas suas margens, delineando a concepção fundamental do mesmo, numa ausência constitutiva. É das margens que ela tece e (in)forma o visível, construindo o modo implícito pelo qual o espetáculo se concretiza em opções e relações várias. É nas periferias da materialização do visível, nas zonas de contato e cruzamento entre materiais cênicos, que ela opera, transgride e participa no espetáculo.

As categorias – visível e invisível – não se opõem, não se excluem mutuamente, mas implicam-se reciprocamente. Compreendendo-as num movimento único, como o “avesso” e o “direito”, ou o “côncavo” e o “convexo” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 209) de um mesmo objeto ou realidade, poderemos pensar as margens e o centro como uma realidade uma para a qual são igualmente importantes a transformação dramaturgica e a composição estética. O caráter singular de cada processo artístico confere uma cumplicidade à ligação entre uma e outra, o que permite a reconstrução, o fazer de novo de cada espetáculo. Como se de uma fotografia se tratasse, o negativo que informa e constitui o espetáculo é uma película exposta à luz a qual retém as formas visíveis contidas no seu par positivo; a fotografia é uma porque a sua totalidade compreende o duplo de si mesma. É chegada, pois, a altura de nos aprofundarmos nas consequências desta proposta, ou seja, a reciprocidade entre ence-

nação e dramaturgia e das suas possíveis ilações: o que há a equacionar é a complexidade da relação cúmplice entre uma e outra.

Os conteúdos lexicais das palavras são mais abrangentes do que o campo semântico específico em que ocorrem, que é sempre contextualizado. Ao extrairmos um termo do seu contexto para aprofundar as suas mais densas camadas lexicais e assim o compreendermos com maior acuidade, devemos agir com rigor e delicadeza, com uma certa “cortesia lexical” (STEINER, 1993, p. 143-144). Ao acolhermos os “segredos etimológicos” da palavra *cumplicidade* logo nos surpreendem três significados, nem sempre explícitos no seu uso cotidiano: *cumplicidade* significa “*implícito*”, “*pacto criminoso*” e “*ação comum*”. De origem latina, ela é composta pela preposição *cum* (união, reciprocidade) e pela forma verbal *plicare* (dobrar, enrolar), significando a “ação conjunta de dobrar”, o que a aproxima perigosamente de termos vizinhos como “complicado” ou “complexo”. De fato, a raiz é a mesma e em todos os significados permanece a ideia de tortuosidade, de dificuldade. Esta dificuldade prende-se à própria ação que as predica: dobrar ou enrolar é moldar o espaço que determinado objeto ocupa (como um tecido ou uma peça de roupa), tornando-o, para além disso, apenas parcialmente visível. Ora, o domínio em que penetramos é de um complicado mundo de dobras, pregas, novelos; um universo cuja totalidade não é perceptível a olho nu. Também verdade, todavia, que a partir do mesmo verbo latino se compõem os verbos *explicar* (*ex plicare*) e *implicar* (*in plicare*), e consequentemente os adjetivos *explícito* e *implícito*. Ou seja, a ação de dobrar tanto pode ser efetuada para dentro como para fora do objeto em questão, pode ser desenrolar ou enrolar; as dobras tanto podem deslindar e esclarecer como enredar e embrulhar; as pregas tanto podem abrir e tornar algo visível como podem fechar-se e torná-lo invisível. E é justamente na invisibilidade de um mundo de dobras e pregas que a *cumplicidade* dramática participa no espetáculo.

Articulando materiais e estruturando o sentido do espetáculo, a dramaturgia estabelece *cumplicidades* entre o visível e o invisível,

entre a concepção e a concretização do espetáculo, fazendo do público seu cúmplice no discurso. Neste sentido, uma definição possível e abrangente do discurso específico da dramaturgia será dizer que ela consiste em criar relações de *cumplicidade*. O implícito, o crime e a ação comum são características que se ajustam, de forma lapidar, à prática e ao discurso dramático: a dramaturgia está implícita em todas as escolhas do espetáculo, possui a qualidade criminosa de transgredir as leis do visível (o centro) através de renovadas articulações de sentido (periféricas) e participa, na ação comum que constitui, o processo criativo e o discurso dos variados materiais cênicos.

A dramaturgia cria relações de *cumplicidade*. O implícito é uma das qualidades que a caracteriza. Essas relações encerram enigmas complexos, visto que transportam em si o paradoxo de estruturarem possibilidades de sentido invisíveis num espetáculo materializado no visível, habitando-o. Sendo invisível, mas constituindo-se como um modo de dar a ver, a dramaturgia ocupa um lugar especialmente ambíguo, quer nas suas práticas, quer na sua participação em qualquer espetáculo. O conceito de *cumplicidade* possibilita, em nosso entender, equacionar um plano ontológico do discurso da dramaturgia baseado na forma implícita de como as relações de sentido estão patentes no espetáculo, sem com isso perverter a sua condição invisível.

Uma relação define-se por uma ligação entre dois ou mais elementos num determinado período de tempo ou espaço. No contexto das artes performativas, as relações entre os materiais podem ser de ordens variadas, mas estabelecem-se, inevitavelmente, no tempo do discurso. Assim, também as relações dramáticas de sentido de um espetáculo existem no seu tempo de duração, instalando-se nas dobras do visível, dando-se a ver num determinado lugar. O tempo afigura-se, pois, uma categoria-chave para o entendimento da *cumplicidade* enquanto conjunto de relações invisíveis, participante no período de duração do discurso performativo: é na temporalidade das relações invisíveis estabelecidas entre os materiais

que a dramaturgia permeia o espetáculo e atravessa o espaço visível, constituindo-o. O discurso performativo é um ato no espaço (no visível) e no tempo (no invisível). Como tal, é no cruzamento de ambos os eixos que o espetáculo ganha terreno ontológico: existe dizendo-se e fazendo-se.

Assim como no ato de dobrar uma peça de roupa, no qual concentramos o seu espaço nas pregas com que a moldamos, o espetáculo apresenta dobras, zonas que, não se vendo, não deixam de o constituir, de ser parte integrante dele. Tornamos parcialmente visível a roupa sem anular o seu conjunto – não vemos as mangas do suéter arrumado, mas sabemos que elas fazem parte da sua constituição –; implicamos nessa operação tátil a capacidade de complexificar a existência do objeto, confrontando a percepção visual com a experiência do invisível. Esta complexidade do objeto não faz depender a sua existência da visão – o suéter existe com mangas dobradas, invisíveis ao olhar. Com um espetáculo passa-se exatamente o mesmo, não obstante os seus contornos conceituais mais imbricados. O espetáculo tem uma existência dupla: um tecido visível, constituído e fundamentado por pregas invisíveis. As opções que materializam o espetáculo no plano do visível são dobradas por relações invisíveis que as integram.

Dobrando para dentro, complexificando e estruturando o espetáculo, a dramaturgia implica dimensões possíveis de sentido, entretece as pregas do invisível no visível. Nesse trabalho microscópico de criar relações de cumplicidade, a dramaturgia, velha tecelã, delimita um território de participação no espetáculo. É próprio da configuração do espetáculo a existência de dobras invisíveis, de sentidos implicados e decorrentes da articulação de materiais cênicos (corpo, luz, som, palavra etc.). As dobras fazem parte da sua realidade total, por isso têm uma existência autônoma, mas indissociável do espetáculo.

Ao estruturar a composição dos elementos cênicos, a dramaturgia seleciona determinados sons, cores e movimentos que se relacionam e se afetam entre si: um corpo de mulher vestido de verme-

lho lendo passagens de *Madame Bovary*, de Flaubert, oferece um quadro dramático de potências de sentido, diferentemente da repetição incessante de uma frase do mesmo livro proferida por um corpo negro de homem. Destas escolhas advém a cumplicidade que a dramaturgia estabelece no seu discurso, ou seja, de forma implícita os materiais relacionam-se, preguiam implicações que cabem ao espectador desvelar e à dramaturgia fundamentar.

No tempo, simultaneamente movimento e mudança, a dramaturgia gera sentidos no espetáculo. Ela existe na medida em que participa dele como concepção invisível – a lógica que subjaz a todas as escolhas –, fazendo parte, assim, da representação. Também o espetáculo não se restringe, ontologicamente, ao visível: é um discurso da presença e do estar no espaço e no tempo mais complexo do que a mera relação entre quem vê e o que é visto. Desta forma, a especificidade das artes performativas possui uma condição efêmera, vinculada, portanto, à passagem ou à extinção do tempo, e, com maior razão, a criação de relações de cumplicidade ativa-se, estrategicamente, no tempo em que o espetáculo existe, ou melhor, em pleno cruzamento do tempo e do espaço.

Entendemos a invisibilidade da dramaturgia como instrumento de renovação de cada criação, sediada nas margens do visível, que ocupa o centro do discurso performativo. O visível é a lei cuja ordem definidora e legitimadora do espetáculo como aquilo que se vê a dramaturgia desafia. No teatro, a reescrita dos clássicos – encenações que reveem o texto, evidenciando nele uma perspectiva diferente – é talvez o exemplo mais declarado de ações criminosas, pois refletem leituras feitas a partir da periferia do texto canônico. À luz dos paradigmas sociológicos e jurídicos, a dramaturgia funcionaria como um espaço de resistência, de fronteira, onde se cruzariam as variadas linguagens e materiais potenciadores de relações de sentido. Experiências contemporâneas, por exemplo, de interculturalismo, hibridismo, espetáculos multimídia ou virtuais constituem-se numa linha inconformista própria da sua dramaturgia. Portanto, conceitos fundamentais para a viabilização do discurso da cumplici-

cidade, transgressão e periferia merecem uma reflexão mais aprofundada.

A invisibilidade tem um papel fundamental na constituição do discurso do espetáculo. Na tradição filosófica e teatral do Ocidente, o teatro (do grego *theatron*, *lugar onde se vê*) define-se em termos de visibilidade e de espacialidade: o que se vê, quem vê, onde se vê. Ver e ser visto, no lugar específico do teatro (e, por extensão, das artes de palco), são condições que conferem uma existência ao espetáculo. Associado à ordem, à vigilância e ao poder, e sendo objeto privilegiado da desconstrução pós-estruturalista, o visível constitui a lei de base segundo a qual a composição estética do espetáculo é concebida, isto é, para ser visto por um público no espaço do teatro. Contudo, a afirmação da prática dramatúrgica na criação contemporânea das artes performativas compele-nos a repensar a centralidade tradicional da visão destas artes na atualidade e o papel do invisível na criação e sustentação do espetáculo.

Infringindo a lei do visível, que subjaz à concepção tradicional do teatro, a dramaturgia é uma possível cúmplice da subversividade característica da arte, na medida em que reside numa zona de fronteira, deslocando-se nas margens do visível e consumindo-se no plano temporal do espetáculo. Ela recria as formas do visível; é um modo de fazer mundos e, conseqüentemente, de fazer as leis que regem esses mundos (GOODMAN, 1995). Daí que tenhamos afirmado, relativamente às práticas dramatúrgicas pós-modernistas, a sua função de articulação de sentidos do espetáculo como um modo de dar a ver, que tornam visíveis mundos outros por uma acção periférica e ambígua. Como veremos, não só no visível se consuma o espetáculo, mas também no tempo durante o qual as relações de cumplicidade existem.

No paradigma tradicional, a visibilidade funciona como um discurso de poder, posto que circunscreve e atesta a existência do real (é visto, logo, existe) e da subjetividade (o eu vê e é visto, logo, existe). Assim, o que é visto pode ser conhecido, circunscrito e cartografado, enquanto aquilo que não se apreende pela visão per-

manece nas zonas insondáveis do desconhecido, não existente. Do mesmo modo, no teatro, o que é visto no lugar do teatro existe, é real, embora seja um mundo ficcional.

Compreende-se, por isso, que a dramaturgia não seja facilmente reconhecida como um componente passível de ser identificado no espetáculo, pois, sendo invisível, não encontra neste paradigma da visão um espaço de existência autônomo. Sugerimos, porém, uma existência autônoma da dramaturgia em qualquer espetáculo. A possibilidade da sua realidade releva, no nosso entender, da função de “contrapoder”, periférico e clandestino, através do qual a dramaturgia constitui e participa no visível do espetáculo. Se ela consiste em criar relações de cumplicidade que se estabelecem numa zona periférica do visível, como uma linha que contorna e delimita a sua forma e existência, essas relações decorrem concomitantemente num plano temporal – no decorrer do espetáculo. Assim sendo, a dramaturgia é, simultaneamente, invisível e efêmera, e é nessa qualidade – clandestina, para o paradigma da visão – que ela está presente no espetáculo.

Peggy Phelan aborda criticamente o poder do visível, explorando a condição da ausência na performance (entendida num sentido lato) e reivindicando o poder do invisível (bem como do silêncio e do não-reproduzível) na construção do visível. O poder do invisível configura-se, para Phelan, no conceito de *unmarked*, numa subjetividade que informa, constitui e ultrapassa as representações visíveis. A ensaísta inscreve o visível no plano da lei e da vigilância, defendendo a performance enquanto a arte da desapareição, isto é, constrói uma subjetividade que se desvanece no momento em que se concretiza, resistindo ao visível enquanto único poder de criar realidades e de as reproduzir (PHELAN, 1993, p. 6). Assentado na efemeridade intrínseca do ato performativo – depois da representação, o que resta são as críticas, o texto, ou, mais recentemente, o registo em vídeo, documentos de natureza diferente do espetáculo –, este paradigma ontológico da performance convoca a invisibilidade como uma característica potencialmente transgressora, que “cons-

titui e define” o que é visível (*ibid.* p. 14). Depois de Phelan, é difícil sustentar o visível como elemento único e totalizante na construção da representação sem considerar o valor e a participação do invisível enquanto realidade integrante da efemeridade, traço ontológico do espetáculo ao vivo.

A dramaturgia consubstancia uma transgressão inconformista, embora complementar, na periferia do visível, pelo que a lei deste último é infringida na medida em que é através da invisibilidade da dramaturgia que o espetáculo é constituído. Das margens do visível, das suas dobras implícitas, surgem relações de sentido que se desenrolam, indeléveis, no tempo do espetáculo. Em outras palavras, a dramaturgia transgride a ordem do visível porque o constitui e permite-se ver através de uma rede invisível e periférica de relações de sentido que existem e se movem no tempo do discurso, na duração do espetáculo. Por este motivo, a operação criminosa da dramaturgia reporta-se igualmente à falácia do visível enquanto único elemento legitimador do espetáculo: invisíveis, as relações de sentido dramáticas podem, por um lado, ser alvo de múltiplas leituras (qualquer obra é aberta a interpretações várias), o que nos permite pensar que o domínio do visível alberga em si dimensões de significado que o excedem; e, por outro, recriar mundos e renovar enunciados artísticos, transgredindo justamente a lei que atesta a existência do real pelo estritamente visível. Se o espetáculo é apenas um, todavia passível de leituras variadas, torna-se evidente que o visível não se esgota nem se expressa em si mesmo, razão pela qual a dramaturgia, estabelecendo as ligações temporais e invisíveis entre os elementos do espetáculo, tem um papel de relevo na sua constituição. A realidade do espetáculo é, portanto, composta por um plano espacial visível e por um plano temporal efêmero, que se entrecruzam e complementam.

Em suma, uma teoria da cumplicidade permite-nos compreender o discurso performativo à luz das dinâmicas transgressoras e participativas de um ato criminoso: por um lado, a dramaturgia comete infrações na ordem estabelecida pelo visível, transformando-

-o e constituindo-o por renovadas articulações de sentido, e por isso a sua ação é ilícita e inconformista; por outro, participa, no espetáculo, nas margens do visível, ponto de encontro entre os materiais que o constroem, estabelecendo uma aliança clandestina – implícita – entre visível e invisível; entre espaço e tempo.

É neste sentido que Merleau-Ponty, no contexto da sua análise fenomenológica da condição do ser e do mundo, questiona a oposição entre visível e o invisível, sugerindo uma duplicidade intrínseca ou uma íntima relação entre ambos, como um côncavo e um convexo, um avesso e um direito de um mesmo objeto ou realidade. É esta aliança implícita que importa aqui sublinhar. São as relações, os abraços conceituais *com-plexos* entre estes planos que uma teoria da cumplicidade privilegia, reequacionando o nível implícito da participação do invisível no visível.⁶

Illicitamente, a dramaturgia circunscreve-se como periferia criadora de novos enunciados do espetáculo. Tradicionalmente, a noção de periferia define-se por oposição a um centro (entendidos, no contexto dos sistemas artísticos, como polos de atraso e progresso, respectivamente) e por estratégias de resistência ou ruptura (MELO, 2002, p. 99). Esta teorização, para além de ter sido revista pelos atuais paradigmas de flexibilidade e mobilidade do mundo globalizado, só parcialmente corresponde à abordagem que procuramos fazer da dramaturgia. Não se opondo, mas constituindo e participando de um centro – o visível –, a dramaturgia de um espetáculo recorre, porém, a estratégias próximas da resistência ou do inconformismo no que respeita à ordem estabelecida pelo visível. As relações de sentido estruturadas para cada espetáculo exibem traços de renovação, típicos de periferias artísticas, e zonas de ambiguidade e encontro. A renovação dramática passa pela rentabilização de sua

⁶Uma breve explicação: Merleau-Ponty utiliza também a palavra cumplicidade no livro que temos vindo a citar para qualificar relações entre o corpo que vê e se vê, entre o visível e o invisível. No entanto, o autor não elabora teoricamente este termo, utilizando-o em alternância com “solidariedade” ou “entrelaçamento”.

invisibilidade, da sua condição marginal de participação no espetáculo, em prol de uma potencialização de articulações de sentidos possíveis. Vivendo à margem da lei – como todas as periferias discursivas, identitárias e políticas –, a dramaturgia informa, repensa e refaz as leis e os códigos de cada novo espetáculo.

Para nós o conceito de periferia é útil na medida em que torna possível pensarmos a dramaturgia como um espaço de fronteira, um envolvimento que engloba o centro, um lugar de discurso de onde pode surgir a mudança, a ruptura. Posto que é uma fronteira, ela será igualmente um espaço de encontro e transformação entre os vários materiais do espetáculo, pois é da sua articulação que nasce o sentido; este invisível cruza o tempo em que o espetáculo se dá a ver com o modo em que se dá a ver no espaço. A dramaturgia faz uso do descentramento que a periferia lhe confere para manter-se permeável à mudança, à reconstrução, à transmutação, diríamos, dionisiaca. À semelhança, de resto, do que acontece com qualquer processo artístico periférico, a distância em relação ao centro estimula a multiplicação e cruzamento de informações, a diversidade e a variação (MELO, 2002, p. 120).

A cada representação, o espetáculo desenrola-se na reciprocidade entre o discurso enunciado no palco e o espectador que o recebe, e por isso ele é atualizado. Dia a dia a representação difere; repete-se apenas na medida em que cada repetição produz um objeto único. O discurso do espetáculo, assim como o dramaturgico, manifesta-se na sensação estética específica, nos termos da duração do material que a constitui, pelo que o cruzamento dos eixos temporal e espacial na representação do espetáculo configura a condição-base da atualização do discurso.

O público participa deste quadro ontológico pois, para assistir ao espetáculo, partilha o espaço e o tempo em que o discurso se produz. Mantendo-se, geralmente, o lugar da representação, a variável do discurso é sobretudo o tempo, não em termos da duração do material estético, mas dos momentos particulares (dias, meses, anos) em que ele é enunciado. O tempo entre representações configura-se

como um arsenal de memórias, de vida acumulada para os atores, que promove a diferença entre cada enunciação do discurso (estados psicológicos e físicos), sendo que o público, constituído ciclicamente por indivíduos diferentes, torna-se também fator de interação inerente a essa variável.

Ao contrário de outras artes, a recepção da obra realizada ao vivo adquire a dimensão particular de uma experiência vivida em tempo real, por mais ficcionado que seja o universo representado. Neste sentido, o espectador participa das condições ontológicas necessárias para a realização do ato performativo, modificando-a pela leitura individual que dela constrói, permanecendo em si através da memória. Também aí a cumplicidade, na aceção de ação comum, é um fator central.

O discurso performativo caracteriza-se por uma experiência conjunta, ou seja, por uma participação no seu movimento que reúne materiais cênicos e público num mesmo local e tempo. Gos-taríamos de pensar esta participação do público no movimento do discurso como uma comoção (*cum moveo*), um mover-se com e ser movido por, uma agitação causadora de um deslocamento interior. Enquanto parte integrante do eixo espaço-tempo que atravessa o espetáculo na sua extensão visível e invisível, o espectador é conduzido pelo trajeto do discurso, em parte por via dos efeitos que lhe estão subjacentes, em parte produzindo a sua leitura individual. As práticas contemporâneas têm sabido explorar a simultaneidade e a crescente multiplicidade de pontos de vista e lógicas de organização dos materiais cênicos enquanto estratégias de estruturação do discurso, obrigando o espectador a escolher o que ver ou a reequacionar os seus instrumentos de interpretação.

Em suma: se o discurso dramaturgico dá a ver o espetáculo, estruturando o seu sentido, o espectador, por seu turno, sendo influenciado por ele, também o modifica, também o vive e lhe acrescenta algo. Consequentemente, a dramaturgia apresenta-se novamente como um espaço de fronteira e encontro, já que é através dela e da rede de relações de sentido do espetáculo que o especta-

dor nele participa duplamente, construindo leituras no tempo durante o qual as relações de cumplicidade entre materiais se estabelecem; participando dessa duração pela coincidência entre produção e recepção. Ainda que a cumplicidade seja uma ação comum – invisível e implícita –, a dramaturgia será um movimento discursivo que reúne, na sua atualização, relações de sentido estabelecidas no tempo do espetáculo, bem como múltiplas leituras. Materiais cênicos e público participam dele como numa trajetória pelo tempo e pelo espaço, experiência conjunta da criação e da recepção.

A ação comum da dramaturgia estende-se, neste sentido, à experiência partilhada por palco e plateia, num movimento invisível de participação e construção. Talvez não seja por acaso que, na gíria teatral, a palavra “química” seja usada para qualificar uma relação intensa e particularmente satisfatória, porém invisível e íntima, entre intérpretes e espectadores. Se as reações químicas são precisamente aquelas que se reportam às transformações e combinações potencialmente infinitas da matéria, elas serão igualmente relações invisíveis, deixando marcas no produto transformado. De igual modo, a comoção poderá ser o conceito que descreve a relação química das cumplicidades dramatúrgicas, na complexidade de relações invisíveis em constante transformação, aliando, no movimento, a singularidade da relação estabelecida, entre palco e plateia.

III.

Do ponto de vista artístico, o crime compensa porque a evolução da arte é um movimento de recriação do real (ou de criação de realidades) que se desenvolve e aperfeiçoa através de alterações sucessivas as quais subvertem, perturbam e abalam os códigos estéticos e de comunicação, criando-os de novo. A originalidade da obra de arte consiste nisto: na dramaturgia que constrói um mundo outro, detentor de uma verdade e cumplicidade renovadas. A cada nova

descoberta, a arte constrói novas possibilidades de sentido, novas realidades, novos caminhos.

Assim também a dramaturgia nos permite uma abertura de ação e análise no mundo de que fazemos parte. O crime compensa porque ao participarmos no espaço e no tempo do mundo, somos nós, habitantes do mundo, os cúmplices pelas opções que fundamentam o espetáculo constituído perante nós. Somos nós, inconformistas com a lei prescritiva de uma passividade, na qual não nos reveamos metaforicamente, que tecemos relações de sentido, relações de cumplicidade como modo de relacionamento com o outro e com o mundo. Somos nós, participantes no mundo, que nos movemos e somos movidos, que nos (*cum-*)*movemos* no fluxo contínuo da vida e transformador do real. Somos nós, criaturas duplas, atores e espectadores, visíveis e invisíveis, que existimos no mundo e nos construímos nele.

Quando revejo este artigo para publicação nesta antologia, cruzo-me por acaso com o fundamental texto de José Murilo de Carvalho sobre construções identitárias e cidadania no Brasil. Nele encontro a palavra cúmplice utilizada como sinônimo de “responsável”. Segundo a análise do autor, fundamentada em estudos estatísticos realizados em 1995 e 1996, os políticos e as instituições estão entre os maiores motivos de vergonha para os brasileiros. A falta de confiança nos seus representantes políticos, manifestada numa desidentificação com o papel de ator da vida pública, proveniente da herança colonial, gera não só uma falta de participação direta e indireta, mas também uma desresponsabilização sobre o que acontece no seu país. O brasileiro, defende Murilo de Carvalho (2016), não se vê a si próprio como “cúmplice da ação dos seus representantes”.⁷ Ele considera-se mero espectador de um mundo que lhe parece imutável, tal como o seu lugar nele.

No momento pós-impeachment que a democracia brasileira atravessa, as relações de sentido entre cumplicidade e responsabi-

⁷A versão online não apresenta número de páginas.

lidade ressoam de forma particularmente vibrante. Somos cúmplices das nossas ações e de quem elegemos para nos representar, e isso deve-se à responsabilidade de ser cidadão. Neste sentido, não há cumplicidade sem responsabilidade, que importa reclamar para o exercício da cidadania. Tal como nas práticas dramáticas, a cumplicidade surge, aqui, como o modo implícito e responsável da construção do mundo, como uma participação invisível inerente à constituição do visível. Assumir esta responsabilidade é assumir as consequências de ser cúmplice da ordem do mundo e de como somos condicionados por ela, seja como espectadores, seja como atores. Para isso, é necessário tomar posição, o que exige, por sua vez, uma tomada de consciência. Ambas as etapas são essenciais para que a cumplicidade com a construção de mundos possa emergir de uma vivência livre e plena, ainda que muitas vezes ilícita em face da ordem preestabelecida. Por isso a dramaturgia constitui uma prática crucial para atuarmos de forma cúmplice, tanto para tecer relações de sentido num espetáculo quanto para desenredar construções de mundo que (não) queremos para nós.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARBA, Eugenio. The nature of dramaturgy: describing actions at work. *NTQ — New Theatre Quarterly*, 1.1, fevereiro, p. 75-78, 1985.
- _____. The deep order called turbulence: the three faces of dramaturgy. *TDR — The Drama Review*, 44.4, p. 56-66, 2000.
- BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, M. J. (Orgs.). *Rethinking dramaturgy, errancy and transformation*. Madrid: Centro Párraga, 2010.
- BLEEKER, Maaike. Dramaturgical concepts — Who does them, who follows them?. *TanzDrama*, n. 54, p. 27-29, 2000. N. do E.: Texto inédito em língua inglesa. Tradução alemã: Dramaturgie als Modus der Betrachtung. Über die Beziehung des Choreographischen mit dem Dramaturgischen.

- CARDULLO, Bert (Org.). *What is dramaturgy?* Nova York: Peter Lang Publishing, 2005.
- CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, n. 38. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So102-69091998000300004>. Acesso em: 9 set. 2016.
- CASPÃO, Paula. *Expanded practices*. Choreography, archive, publication. Disponível em: <www.letras.ulisboa.pt/images/noticias/expanded_practices.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2016.
- DE MARINIS, Marco. Dramaturgy of the spectator. *TDR — Drama Review*, n. 31.2, p. 100-113, 1987.
- FRIED, Michael. *Art and objecthood*. Chicago: Cambridge University Press, 1998.
- GOODMAN, Nelson. *Modos de fazer mundos*. Porto: Asa, 1995.
- JONAS, Susan et al. (Orgs.). *Dramaturgy in american theatre: a sourcebook*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1997.
- KATZ, Helena. O coreógrafo como DJ. *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: Universidade Editora, 1998.
- KERKHOVEN, Marianne Van. Looking without pencil in the hand. *Theaterschrift: On dramaturgy*, n. 5-6, p. 142-144, 1994b.
- _____. Introduction. *Theaterschrift: On dramaturgy*, n. 5-6, p. 8-34, 1994a.
- MELO, Alexandre. *Globalização cultural*. [S.l.]: Quimera, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade*. Dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Colibri, 2004.

- PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. Londres: Routledge, 1993.
- STEINER, George. *Presenças reais*. Lisboa: Ed. Presença, 1993.